

津和野の鷲舞：現在に伝わる中世芸能

著者	KAHLOW Andrea Luise
出版者	法政大学大学院
雑誌名	大学院紀要 = Bulletin of graduate studies
巻	78
ページ	35-47
発行年	2017-03-31
URL	http://hdl.handle.net/10114/13175

津和野の鷺舞——現在に伝わる中世芸能

人文科学研究科 日本文学専攻

国際日本学インスティテュート

博士後期課程 2 年 KAHLOW Andrea Luise

概要

津和野は島根県の南西部に位置する城下町である。江戸時代の美しい街並みが残り、「山陰の小京都」として名高く毎年多くの観光客が訪れる。

津和野の鷺舞は、毎年 7 月 20 日と 27 日に弥栄神社の神事として奉納され、「山陰の小京都」の象徴的存在である。二人の舞手が鷺に扮装し、作り物の白い羽を身につけて頭に白鷺の冠り物を被る。笛・鼓・鉦・太鼓で構成された囃子と歌にあわせて優雅に津和野の各所を舞い回る。その他に、頭に赤熊^{しやぐま}を冠り、手に飾り棒をもった二人の棒振り^{ぼうふり}が鷺の周りを回る。また、鷺の後ろに羯鼓舞^{かつこまい}を演じる人が二人いる。これらの舞い手を見守るのは警固方^{けいごかた}という。その他に、お神輿巡行があり、そこに旗持・獅子舞・天狗面を被った猿田彦役などが随行する。

鷺舞は祇園祭りの古体である祇園御霊会に由来し、津和野には天文 11 年（1542）からあるといわれている。それが一時断絶したものの、寛永 20 年（1643）あるいは寛文 8 年（1668）ごろに再び導入され、その後は間断なく伝えられてきたという。

今日行なわれている鷺舞は江戸初期に間絶したものの、それよりも古い室町時代の風情が今なお残っていることを、本稿では明らかにする。



図 1 津和野の鷺舞（2014 年）

研究目的

まず、先行研究を紹介する。今までいわれていたことを踏まえつつ、史料を用いて鷺舞の歴史的背景を簡潔にまとめ、現在の形と図像史料に見られる形とを比較する。これにあたって行事の日程についても触れ、現地調査（2012年7月、2014年7月）で得られた情報を基に、現在行なわれている鷺舞に登場する羯鼓舞や棒振りなど図像史料に見られるものの一致点、相違点について考察する。

次に、現地調査の音楽記録を採譜したものにに基づき、音楽分析を用いて鷺舞についての検討を行なう。具体的には、リズムにみられるパターンが室町時代に生まれた京都の祇園囃子を原点とすることを論証する。また、旋律にも日本民俗音楽の典型的な形がみられることを明らかにする。

最後に、鷺舞の歌詞と狂言《煎物》における祇園囃子との相違点を検討する。歌詞の中に現れる「鵲」についても触れておく。

先行研究

鷺舞に関する主な先行研究について概観する。まず、津和野出身である桑原秀武（1898–1945）と中山泰昌（1884–1958）を紹介したい。桑原は代々津和野の弥栄神社宮司を務めた家の出身であり、中山は東京で活躍した文学研究者・編集者である。両氏は、明治神宮鎮座十年記念祭で鷺舞が東京で奉納された折、その歴史、鷺舞の世話方である頭屋制度、歌詞などに関する初めての論文を『島根評論』という雑誌に掲載した。桑原による論文は、現在行方不明になっている江戸時代の文書史料に基づいて論述されたものと推測し、戦前の鷺舞を知る上で興味深い。中山は、鷺舞の由来につながる可能性のある狂言の演目《煎物》を発見し、鷺舞の歌詞との類似性から、当時そういった歌詞が人口に膾炙していたという考えを示したうえで、七夕伝説との関連性も指摘した（中山 1930: 59–62）。また、この記念祭で鷺舞を目にした折口信夫（1887–1953）が自らの印象を『日本芸能史ノート』（1957年）に記した。これは、いささか論拠に欠ける点もあるが、ユニークな発想で鷺舞を語っている。

また、津和野の郷土史家として昭和期に活躍した沖本常吉（1902–91）が大きな研究成果を残した。彼による論文と多数の古文書を翻刻・記録したノートは、現在でも鷺舞研究の基本資料となっている。その中でも、特に頭屋制度について論述した「鷺舞神事の頭屋制」（和歌森太郎編『西石見の民俗』1962所収）や「鷺舞神事」（『津和野町史 第三巻』1989所収）は秀逸である。

なお、島根県在住の民俗学者、石塚尊俊（1919–2014）も『西石見の民俗』に論文を投稿しており、その中で紹介された鷺舞の図などが後の研究にもよく引用されている。しかし、史料の翻刻や解釈にいささか正確性を欠くところが見受けられる。これらの先行研究をうけ、加藤隆久（1934–）と矢富徹夫（1929–）は歴史的背景を踏まえつつ鷺舞の構成、頭屋制度、意味解釈や採譜した歌詞を考察している。

歴史的な考察においては、祇園祭の歴史研究が盛んになるに伴い¹、鷺舞も注目を浴びるようになった。その中で特に民俗芸能を専門とする山路興造の研究成果が重要である。彼は学生時代から鷺舞に興味をもち、1974年に本田安次（1906–2001）の下で執筆した『鷺舞神事』には、歴史的背景や津和野以外の鷺舞も紹介されている。また、この中に初めて音楽の採譜が掲載され、室町時代の旋律がみられると指摘しているが、その音楽学的な分析を欠いている。とはいえ、鷺舞を風流の囃子物（拍子物）²として分類し、室町時代にこれが声聞師や大舎人によって演じられた芸能だと示唆するなど、先行研究の中で最も優れたもののひとつといえるだろう。山路はその後も現在にいたるまで継続して鷺舞や祇園祭に関する多くの論文や出版物を公刊している。

次に、図像史料の分析、解釈を専門とする武田恒夫と泉万里の『月次祭礼図模本』（東京国立博物館所蔵）³と『京洛月次風俗図扇面流』（京都光円寺所蔵）についての考察を紹介したい。『月次祭礼図』の原本は失われているため、模本しか現存しない。また、この模本の原本の成立時期についてはいくつか議論があるが、泉によ

1 本論文では詳述する余裕がないが、中世を専門とする河内将芳が祇園祭の歴史について研究を進めている他、鷺舞や関連する芸能に関する多くの研究（植木行宣、川嶋將生など）がある。

2 風流拍子物、また囃子物ともいう。「囃す」から派生し、対象を引き立てることを意味する。祇園会には風流拍子物が山鉦を囃し、趣向を凝らした作り物や扮装をとめない、神霊とくに疫神の鎮送あるいは遷却の機能をもつ。風流拍子物とは、鉦や山を中心に練り歩く集団が、これを囃していることを意味する。またこれが山・鉦・屋台の囃子の源流となる（植木 2005: 27; 38）。

3 原本を制作したのは、室町から戦国時代にかけての絵師であった土佐光信（?–1522?）である。文明元年（1469）絵所預となり、その後室町幕府の絵師職にもついた。従四位下、刑部大輔に進み、土佐派の地位を確立した。伝統的な大和絵に水墨画の画法を取り入れ、絵巻や肖像画、仏画、扇面画など様々な作品をのこした（『日本人名大辞典』1991: 1202）。

れば、応仁の乱以前の15世紀前半と指摘している（泉 1998: 15）。この図には、一年間の月毎の行事や風俗が自然の景趣を背景に描かれており、「月次絵」というジャンルに分類される。6曲1隻の屏風を模写しており、その中で第5扇と第6扇に祇園祭礼や鷺舞が描写される。これは、現存する図像史料中最も古い描出であるため、鷺舞研究に関する貴重な典拠となっている。

また、『京洛月次風俗図扇面流し屏風』（京都光円寺所蔵）は、24枚の扇を貼った屏風である。16世紀に活躍した狩野元信（1476-1559）の印が捺されていることから、元信が主宰する工房によって描かれたものと思われる。武田によれば、この図は、内容的にも、手法的にも、室町末期にできた特徴を示すという。その中の第2図には、公家庭前で左義長が行われているところが描かれている。古くは火祭り行事である左義長は、宮中などで正月15日あるいは18日に開催され、民間にも普及した。武田は描かれている様子を詳細に述べ、鷺舞とその周辺で踊るものを紹介する（武田 1966: 17）。この扇は、応仁の乱後の1500年代半ば頃、京都とその近郊が戦災から復興した風景を映していると思われる（泉 2006: 31）。



図2 『月次祭礼図模本』第5扇一部（東京国立博物館所蔵 同館画像提供）

現在の鷺舞に見られる羯鼓舞⁴と棒振りの源流について研究を進めたのは能楽研究者である宮本圭造と、日本音楽芸能などを専門とする田井竜一である。特に田井は、祇園囃子の性格と特徴、そしてその機能について考察している。

鷺舞の音楽的な様式については、特にリズムと旋律の分析結果をもとにして、現在まで古い形が残っていることを立論したい。リズム分析にあたっては、音楽史や文化史を専門とする樋口昭の論理に基づき、祇園囃子のリズム構造と類似性をもつことを示す（樋口 2005: 55-75）。なお、日本音楽の旋律分析に関する研究に大きく貢献した小泉文夫（1927-1983）が 1958 年に提唱したテトラコルド理論に基づき、鷺舞の音楽に民謡のテトラコルドがみられることも論じたい（小泉 1958: 257-274）。

歌詞に狂言の《煎物》との類似性がみられることに気付いたのは、前述の通り中山泰昌である。彼はこの狂言演目の台本の一部を紹介し、その中で囃子を稽古する場面の歌と鷺舞の歌を比較し、よく似ていると指摘している（中山 1930: 61）。また、現在の狂言研究に大いに成果を残しているのは、稲田秀雄である。彼は、鷺舞の関連性をも示す上で、《煎物》は中世に形成され、慶長 8 年（1603）に初めて上演記録がみられると述べている（稲田 2007: 13）。⁵

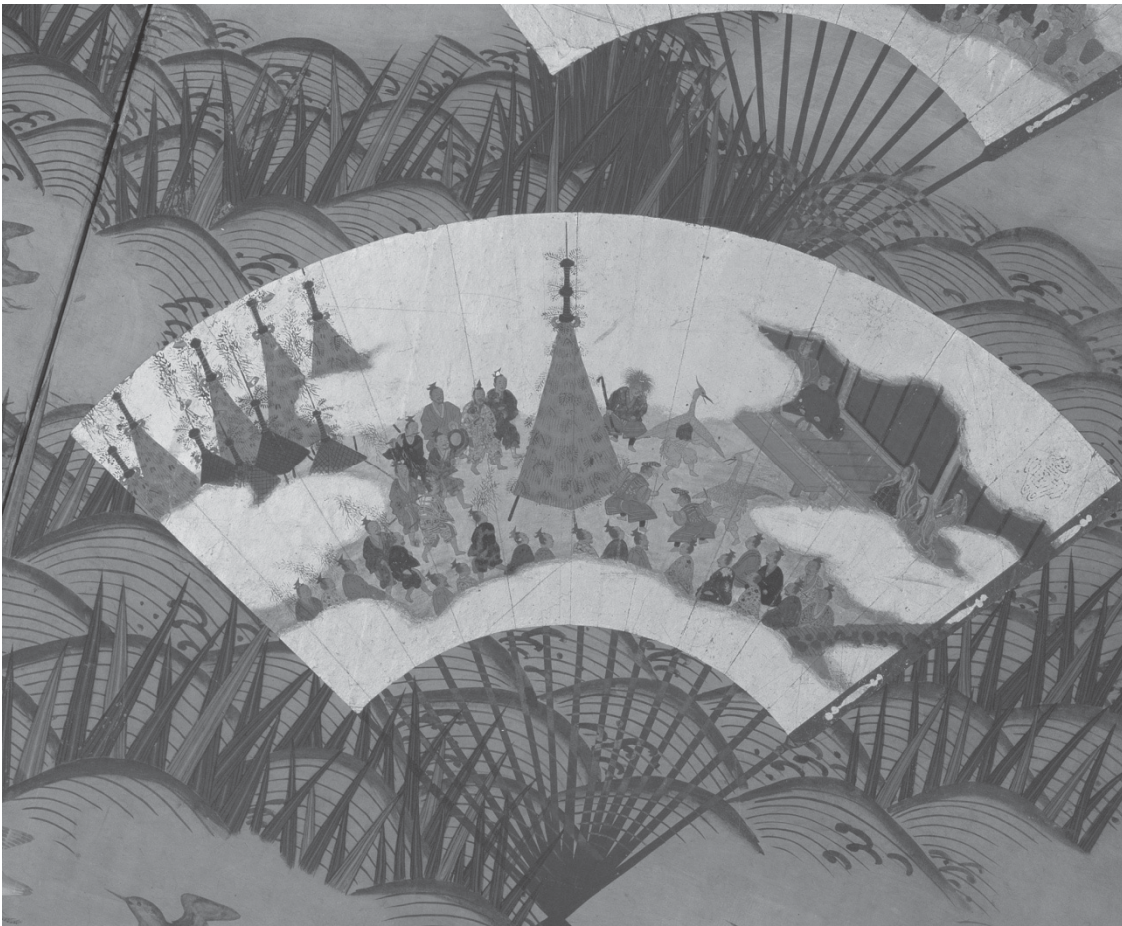


図 3 『京洛月次風俗図扇面流し屏風』第 2 図（京都光円寺所蔵 同寺画像提供）

⁴ 羯鼓舞とは、舞手が腰の前に羯鼓をつけ、これを両手の撥（ばち）で打ちながら、笛、大鼓、小鼓などの囃子に合わせて舞うものである。能にもよく演じられる（《自然居士》など）。

⁵ 同年に《闇罪人》（くじざいにん）という狂言の演目も初めて上演された（稲田 2016 年 6 月 5 日、第 53 回 藝能史研究會大会にて発表）。この中にも、「鵲」、「橋」などが現れるが、これについての検討は別稿に譲りたい。

歴史的背景

驚舞は祇園御霊会に由来する。祇園御霊会とは、平安時代に生まれた行事で、疫病を起こすと考えられた御霊⁶を退散させることを目的とした。これが段階的に発展し、中世には大きく変遷をみせる。現在でもみられる山鉦⁷ができ、三つの神輿巡行に加わるようになる。「笠驚鉦」という語句が『師守記』⁸で貞治4年（1365）に初めて確認でき、14世紀半ば頃には驚舞が生まれていたと推測される。山路の論述によれば、この笠驚鉦（または鵲鉦）という作り物がいつできたかは不明だが、笠鉦は中世後期に流行したものと思われる。唐傘の赤い欄干の反橋の作り物を鵲が渡る、という場面を趣向とした鵲鉦が南北朝時代に登場している。この笠驚鉦の下で驚舞が風流拍子物として演じられたと考えられる（山路 1974: 10-11、同 1988: 130、同 2009: 107-109）。

これを初めて描写する『月次祭礼図』（15世紀前半）の第5扇には、笠驚（鵲）の風流笠と驚の装束を身につけた人、つまり驚舞が見られ、第6扇には、2基の山鉦が引かれている様子が描き出されている。この驚舞を支えていた人々には、二通りある。それは、北畠の声聞師と、別に調進者が居て彼らに舞させた大舎人である⁹。北畠とは、本来現在の京都御所の北側を指す地名で、延いてはそこに居住する声聞師のことを指した。声聞師は中世において卜占を本業とし、掃除・経読・曲舞・千秋万歳・松囃子といった祝福芸のような芸能も生業とした下層民衆であった（横井 1986: 631）¹⁰。

一方、大舎人は令制での下級官人であった。交替で宮中に宿直し、行幸の供や雑用を受け持った（『日本国語大辞典』1972(2001): 958）。また、室町時代に洛中の綾織物生産の独占権を有した織手の座でもある。室町時代には、大舎人は営業権や独占権を守るため、祇園社の神役も務めていた。応仁の乱を避けるために奈良や堺に移住していたものが、乱後に京都に帰住した（脇田 1980: 651-652）。

だが、応仁の乱が勃発し、京都の町が猛火に包まれると祇園会も大きな打撃を受け、結果的に笠驚鉦とその驚舞は消滅する。応仁の乱後の明応9年（1500）から祇園会が復興され、江戸時代に入ると、現在の形が確定する。ただし、笠驚鉦は、応仁の乱以前までは確認できるものの、乱後は姿を消している（加藤 1968: 60）。

応仁の乱後は、笠驚鉦はなくなったものの、16世紀にできた『京洛月次風俗図扇面流し屏風』に正月の様子を表す第2図の左義長の図に驚舞が描かれている。ここには、笛・小鼓・太鼓を含んだ囃子（松囃子という）、赤熊を被った棒振りが二人、赤い毛を烏帽子の下から出した羯鼓舞を舞う二人、さらに一つがいの白驚舞が見える。この行事を行なうのは声聞師だが、祇園会において驚舞を演じるだけではなく、『京洛月次風俗図扇面流し屏風』の正月の左義長も囃すのであり、同じ人々だと思われる。ただし、山路によれば、左義長には笠驚鉦がなく、祇園会の特色であったという（山路 1974: 11、同 1988: 130）。

南北朝時代には、周防、長門、石見国の守護であった大内弘世（?-1380）が京都の祇園社とともに驚舞を山口に導入したという説が『防長風土注進案』（山口県文書館所蔵）¹¹にあるが¹²、この史料は19世紀の成立であるため、14世紀の実態を確認するものとしては扱えない。また別の説として、石塚は『大内家壁書』（長府博物館所蔵）¹³の延徳4年（1492）に祇園会についての記録があることをもって驚舞も始まっていたと判断するが、「驚舞」の語句が出現しないため、確かなことは言えない。最も古い当時の実態を語る記録は天正11年（1583）¹⁴の『祇園会毎年順勤人数之事』（山口県立図書館所蔵）である。その中には驚舞についての詳細が書かれている。どの役割が何人で果たせたかに至るまで記録があるため、信憑性が高い史料だといえる。

山口の驚舞は、天文11年（1542）に吉見正頼（1513-88）によって津和野に導入されたという（桑原 1930: 46）¹⁵。

⁶ 御霊とは、政治的に抹殺された人や非業の死を遂げた人が怨霊としてよみがえり、復讐のため人々に災禍をもたらすものと考えられた。

⁷ 山鉦とは、出し物（山車とも）のことを指し、神霊の依代（よりしろ）として祭礼のときに引いたり担いだりするもの。

⁸ 『師守記』（もろもりき）。南北朝時代の明法官人、中原師守（生没年不詳）による公家の日記である。

⁹ 大舎人が笠驚鉦を出すということは『尺素往来』の中の「大舎人之鵲」にみられる。

¹⁰ 声聞師とは、被差別民に対して使われていた呼称である（川嶋 2010: 136）。

¹¹ 『防長風土注進案』は、長州藩（萩藩）の天保期（1830-1844）における各村の実態を網羅した貴重な史料である。内容は、地名や気候から風俗まで様々なことに及ぶ。

¹² 矢富 1973: 16 を参照。

¹³ 『大内家壁書』は、室町・戦国時代に大内氏が分国統治のために発布した法令である。

¹⁴ 石塚はこの記録を紹介し（石塚 1962: 294）、天正11年を西暦1542年としているが、これは石塚が天文11年と天正11年を取り違えているためで、正確には天正11年は西暦1583年である。

¹⁵ この説はおそらく『社家桑原家由緒書控』に基づくものだろう。この控えは、慶長16年（1611）に津和野祇園社大宮司桑原吉蔵が記した文書の写しだと、石塚が紹介する（石塚 1962: 295）。

正頼は、天文9年（1540）に吉見家の11代を継ぎ、大内義興の娘、大宮姫を妻に迎えた時、鷺舞も導入したといわれている。だが、関ヶ原の戦いで津和野の城主が吉見氏から坂崎氏に代わった際、坂崎氏は鷺舞を取り止めさせた。しかし、坂崎の統治期間は短く、藩主はすぐに亀井氏に代わった。亀井氏は吉見氏の治世を敬慕しており、2代目茲政のときに吉見氏が擁護した鷺舞を復活させた¹⁶。江戸初期の寛永20年（1643）あるいは寛文8年（1668）ごろに二人を京都に上らせ、改めて京都祇園社から鷺舞を直接導入して以来、現在まで鷺舞は間断なく伝えられてきたという説が普及している。

しかし、再び導入とされている時点では、京都の鷺舞はすでに途絶えてしまった可能性が極めて高い。史料などを検討した結果、応仁の乱後、京都祇園会が復活されるものの、笠鷺鉦の記録がない。また、文亀元年（1501）の「室町幕府奉行人奉書案」には大舎人が随行しないとの記録がみられる¹⁷。その他にも、『御霊会山鉦応仁乱後再興記』に「かさほく」（鷺舞）が応仁の乱前に出たと記すが、復興はされなかった¹⁸。津和野の二人が京都で何を見てきたのか、今では知りようもないが、『京洛月次風俗図扇面流し屏風』に描かれている左義長の鷺舞を見てきた可能性もある。あるいは、坂崎氏によって取りやめられ、50年余り途絶えていた鷺舞をなんとか復興するために京都から再伝来させた云々というのは、権威づけのための方便だったかもしれない。史料だけでは明確な答えは見えてこないが、現在の津和野の鷺舞にいくつかの室町時代の古い要素が伝承されていることは間違いない。

中世の様相を残す現在の鷺舞

簡潔に現在の日程を紹介する。1年の半分が終わる6月30日を晦日と呼び、この日がその年の最初の鷺舞行事の日である。鷺舞世話方らが弥栄神社の社務所に集まり、その年の鷺舞について打ち合わせをする。7月15日の夜には、弥栄神社の御神木、大櫓に注連縄を奉納する。7月19日に頭屋屋敷（津和野町民センター）に祭壇を設ける。神棚が作られ、鷺の羽や頭、振り棒などが飾られる。深夜には、触れ太鼓役一人が太鼓を叩きながら町の中を歩く。7月20日渡御の日、頭屋は警固を伴って鷺舞連中が集まっている御旅所へ迎えに行く。形式的に鷺頭は迎えを拒否するが、同行に承知するまで、頭屋は重ねて（2回半）お願いに上がる。これは、身分の逆転を表す一つの儀礼である。

同日、午後2時頃から頭屋屋敷（町民センター）で祭事がはじまる。頭屋は鷺舞連中に、よろしく頼む旨の挨拶をする。鷺舞は午後3時に始まり、夕方まで行なわれる。町民センターを出発し、町を練り歩いて、各所で舞を披露する。なお、舞う場所の重要性によって、舞いの繰返し回数が二回と三回の場所がある。また、神輿が御旅所にわたり、そこに7日間鎮座する。7月27日還御の日、基本的に20日とほぼ同じことが行われる。ただし、鷺舞の巡行日程が微妙に異なっている。

要素

鷺頭は、羽模様が染めてある白麻単衣を着し、その上に緋縮緬の裁つけ袴^{たつばかま}をはく。桐材と竹でできた鷺頭を被る。表面は和紙などで本物の鷺に似せて仕上げられている。檜の桎板でできた羽をつけ、白足袋に草履を履く。羽は大中小の3種があり、全部で39枚もある。これらを一つの点に集めて扇形にしたもので、大の羽は背中にあり、装束を安定させる。踊るときには、この羽を両手で「カシャッ、カシャッ」と打ち鳴らし、リズムを作る。雌雄の鷺頭と一緒に羽を打ち鳴らす乾いた音は、一種の打楽器として、鷺舞の音楽に重要な役割を果たしていることがわかる。山路（2016年7月27日談話）は、この羽は、津和野の人々がもともと田楽で用いられるびんざさら¹⁹を模範として、この独特の鳴らせる羽を工夫したのではないかと推量する。

¹⁶ 茲政が、寛文8年（1668）に紫福屋参吾と坂田兵左衛門の両名に命じて京都に上らせ、改めて京都祇園社から鷺舞を直接導入したとされる。この論拠になっているのは、坂田屋種助筆の『祇園社御祭礼之鷺舞覚書』（嘉永元年（1848））である。なお、『社家桑原家由緒書控』には寛永20年（1643）に野村仁左衛門と坂田兵左衛門の両名によって京都から鷺舞を再伝来したとある。これらの説は、石塚・加藤・矢富の先行研究にみられるが、彼らが共通して典拠とする『社家桑原家由緒書控』は現在所在不明である。

¹⁷ 文亀元年（1501）6月7日付「室町幕府奉行人奉書案」（『祇園社記』続録第一『八坂神社文書』252号）河内2012: 271-272を参照。

¹⁸ 『御霊会山鉦応仁乱後再興記』（八坂神社社務所編『八坂神社記録（上）』『祇園社記第十五』）京都八坂神社社務所、1923。加藤1968: 60を参照。

¹⁹ びんざさらとは、体鳴楽器で、小さな薄板を100枚ほど並べて紐を通し、伸縮させて音を出す楽器である。

津和野の装束は、『月次祭礼図模本』に描かれているものによく似ている。ただし、屏風には鷺の頭に笠が付いており、「カササギ」の語呂合わせとして考えたものと思われる。また、舞手は刀を持っており、これは身分などを暗示するものかもしれないが、詳細な検討は別稿に譲りたい。なお、『京洛月次風俗図扇面流し屏風』で見られる様子は津和野とは異なり、全身が真っ白の装束で、頭と羽が一体となっており、笠が付いていない。

鷺頭の後ろには羯鼓舞を演じる二人の成人男性がいる。羯鼓舞とは、腰につけた小形の羯鼓を撥で打ちながら舞うこと（あるいは打つ姿の抽象化）を指す。津和野の羯鼓舞役は、錦織の長上下の下に、羽が染められている白い小袖を着る。長上下は、上部が袖無し半纏のような形をしており、色彩と模様は、茶色や緑が金色と融合した細かい紋様など複雑なものである。背中には、津和野藩亀井家の紋章、つまり七つ割隅立四つ目結が描かれている。履物は白足袋と草履である。その他、小鼓を腰にしぼりつけ、両手で撥を持つものの、叩く素振りをするのみ、実際には叩かない。頭には、黒漆塗と金模様の風折烏帽子を被り、また、烏帽子には紙垂がついている。宮本圭造によると、羯鼓舞は中世に成立し、しばしばさらとセットになった。この具体例として祇園会に付随する笠鉦を取り上げている（宮本 2012: 6）。ただし、現在において津和野ではさらが用いられていない。

室町時代には羯鼓舞が単独の楽器舞として展開し、徐々に流行芸能として広がりを見せる。祇園祭の羯鼓稚児舞²⁰がその代表である（宮本 2012: 6）。田井は、大舎人が所役として調進した笠鉦は羯鼓舞を含んでおり、それがまた散所の声聞師などの芸能であったと考える。なお、京都で見られる羯鼓稚児舞は、もともとは笠鉦の下で大人に肩車された子供が舞うものであり、やがて舞車に乗った稚児が羯鼓稚児舞を演じるようになる（田井 2010: 18-19）。津和野では京都と異なり、鉦に乗る子供ではなく、地上で大人が羯鼓舞を演じる。これが京都祇園会の本来の形ではないだろうか。

『月次祭礼図模本』の第6扇には、地上に羯鼓舞を含む囃子が見られる。さらに、山鉦上にも、羯鼓打ちとさらを鳴らす人がおり、地上と同様に大鼓、小鼓、笛と音楽を演奏する様子が見られる。前述のとおり、津和野にはさらがないが、他の楽器が現在でも用いられる。ただし、この『月次祭礼図模本』の羯鼓舞の動きは津和野のものと対照的で、非常に動的なものである。田井の図像論考によれば、中世末期の羯鼓舞には、足を高くあげたり、羯鼓を打ち踊ったりするといったダイナミックな動きが顕著である。江戸時代に入ってから腕の動きが中心となり、現行のものが固定したと思われる（田井 2010: 43）。現在の津和野の羯鼓舞を見ると鷺頭とほぼ同じリズムと方向を保ち、鷺頭が足を引き上げれば、羯鼓役も足を引き上げる。鷺が翼を開けば、羯鼓役が爪先立ちをするか、上体を前にかがめる形で撥を持った腕を横に突き出して回るか、小さい飛躍を見せるかといった三つのパターンでつき合って舞う。この際、羯鼓を叩く素振りをする。

津和野の羯鼓舞は大人が演じることや地上で行うことから次のように解釈できよう。羯鼓舞は鉦に上がる前に津和野に伝わったのか、あるいは、再び導入の時に正月の左義長を模範にしたものと考えられる。

『京洛月次風俗図扇面流し屏風』には、赤熊を被った棒振りが二人いる。現在の津和野の棒振りは、頭に赤熊を被り、鷺頭の周りを円形に回り、両端に色紙のついた飾り棒を振り回す。赤い長袖の上に袖無し半纏を着し、赤い帯で締める。下半身は、薄墨のパッチに、白足袋と草履を履く。手に持つ飾り棒は、径4センチ、長さ150センチの竹の棒であり、青と赤の紙が巻いてある。棒振りは、悪を祓うといわれている（桑原 1930: 53）。『京洛月次風俗図扇面流し屏風』に描かれている演者の人数と配置が津和野の現在のものと一致し、また装束も現在用いるものによく似ている。一方、『月次祭礼図模本』には棒振りは全く見当たらないので、当時は棒振りがまだなかったのかもしれない。八木透の指摘によれば、屏風に描かれている棒振り囃子は、おそらく中世から存続していた専門の芸能集団によって演じられていたものであろう（綾傘鉦保存会の公式サイト）。もし、『月次祭礼図』ができた時代に棒振りがまだいなかったのなら、後にできた『京洛月次風俗図扇面流し屏風』に描かれている左義長を模範にし、津和野に導入したと考えられるのではないか。

なお、囃子方もまた、長上下を着し、下に白い小袖を着る。金色・青・緑の半纏を着用し、赤い帯で締める。棒振りと同様に、パッチをはく。ただし、色づけが緑であり、茶色の脚絆を着ける。白足袋と草履を履く。頭には、侍烏帽子を被る。囃子方は8人で楽器を演奏し、それを伴奏にして6人の歌い手が歌う。歌い手の人数は流動的である。演奏される楽器は、小鼓、太鼓、指孔が6つある篠笛、鉦（紐で吊るして、撥で打つ）を用

²⁰ 現在は、祇園祭には羯鼓稚児舞が一つしか残らず、それが長刀鉦で演じるものだ。他の山鉦は、人形に置き換えられた（田井 2010: 19）。

また、『月次祭礼図模本』に見られるような笠鷺鉾が重要な役割を果たし、これを囃すために鷺舞が生まれたと思われる一方、『京洛月次風俗図扇面流し屏風』には笠鷺鉾がない。現在の津和野の鷺舞でも笠鉾が飾り物として使用され、桑原が「笠鉾は月々の不浄除け或は魔除け」と意味づけている（桑原 1930: 52）。本来は竹でできた 13 本の笠鉾を持つ人夫が行列に加わっていたが、現在は担い手の不足により行列への同行が省略され、12 本²¹を町民センターの前に固定して置くことになった。大笠鉾の親骨には黒い垂幕が使用され、その上に金属製の鳳凰と松が乗っている。



図 4 津和野の囃子（2014 年）

音樂分析

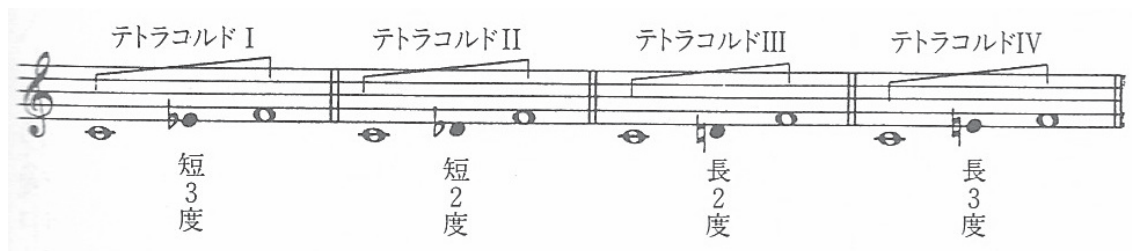
14 世紀頃に山鉦が成立し、祭礼巡行の際にこれを華やかに飾り立てることから風流と呼んだ。この華やかな山鉦を練り歩き、打楽器（鼓・羯鼓・ささら・笛など）を主体として奏でつつ扮装や作り物に趣向をこらした集団が踊り、こうした芸能を風流拍子物と呼ぶ。踊りは行列形式を基本とし、要所要所に停止して踊る。また、特殊な囃子言葉があり、警護・露祓いとしての棒振りや長刀振りなどを伴う。仮装の物真似や寸劇も演じられることがあった。鷺舞はこの風流拍子物の一つであった（山路 1974: 5、田井 2010: 4-5）。この風流拍子物の機能とは、神霊とくに疫神等の鎮送・遷却をすることだった（植木 2005: 27）。

²³ これについて研究を進めているのは植木、樋口、田井など

前拍と1拍を二分割した後拍を1ユニット（口唱歌に置き換えれば「タンタカ」）となり、この音型が反復されていく。3回繰り返した後、最後に前拍と後拍分の休止で終わる（樋口 2005: 55-71、同 2010: 72）。樋口は、鶯舞にはこのリズムがみられないと述べているが、著者は音楽分析を行なった結果、歌詞の「さーぎが、はーしう [を]、わーたいた (休)」の箇所は口唱歌に置き換えると「タンタカ タンタカ タンタカ タン」となり、上記の拍子物のリズムパターンと一致する。つまり、打楽器にみられないリズムパターンが歌に成立し、これは樋口が述べる拍子物と一致するのである。これにより、鶯舞の音楽が京都祇園囃子に源流を持つ蓋然性は高いと考えられよう。

次に、鶯舞の旋律を分析するが、その前に小泉文夫が1958年に提唱したテトラコルド理論を紹介したい。テトラコルド理論は古代ギリシャに由来し、完全4度の枠に2個の中間音を挟み、合計4音となるものである。比較音楽学において非ヨーロッパ音楽を分析する上で有効とされる理論だが、小泉は日本伝統音楽にこのテトラコルドがみられることに気付いた。ただし、日本や東アジアなどの民族音楽では、中間音が1個のみのことが多い（小泉 1958: 258-261）。

- | | | |
|-----|-------------|---------------------------------|
| I | 「民謡のテトラコルド」 | わらべうたや民謡などでよく用いる旋律。 |
| II | 「都節のテトラコルド」 | 近世の箏曲や長唄に用いる旋律（わらべうたや民謡にもみられる）。 |
| III | 「律のテトラコルド」 | 雅楽の「律」と呼ばれる音階を基礎とするもの。 |
| IV | 「琉球のテトラコルド」 | 沖縄県にしか存在しないもの（民謡など）。 |



小泉によるテトラコルドの4種類（小泉 1958:257）

テトラコルドの枠を作る音を核音と呼ぶ。核音とは、旋律に代表的な音で、つまり重要な音のことを指す。鶯舞の旋律は、d-f-g a-c-d'という音で構成されている。著者は前稿（修士論文、2015）で採譜したものを基に、一番多く使われている音つまり核音はgとd (d')であることがわかった。また、音と音の間に動きがあることから d-f-g と a-c-d'という二つのテトラコルドがみられる。ただし、gとaの間には動きがない。下の核音dから中間fまで3半音（短3度）、そして中間音fから上の核音gまで2半音（長3度）があり、民謡テトラコルドの形をとっている。

また、a-c-d'は同じく民謡のテトラコルドの形を取るが、上述したように、核音がgとd (d')であるため、このテトラコルドの核音はd'のみである。この現象については、小泉は、旋律の中で一つのテトラコルドが全音域をカバーできないとき、別のテトラコルドを形成し、その二つのテトラコルドの関係を「コンジャンクト」と「ディスジャンクト」と呼んだ。前者はテトラコルドが直接上下に接続する形であり、後者は一音離れて接続するものである。また、この「ディスジャンクト」の形は1度から4度まで、また5度から8度までで安定した骨組みをつくっている（小泉 1958: 262）。これはまさに、鶯舞の歌にみられる二つのテトラコルド（1度から4度 d-f-g と 5度から8度 a-c-d'）である。要するに、祭り囃子の典型的な楽器を用いる鶯舞の音楽様式は、祇園囃子を原点とするリズム構造を持ち、音階も日本民俗音楽によくみられる旋律の形をとっているといえよう。

歌詞

舞うときは、前述のように囃子に歌が加わる。次に、その歌詞を考察して鷺舞の意義について詳しくみていこう。

はしのうえにおりーたー
とーりはなーんどーり
かーわささーぎーのー
かーわささーぎーのー
やあーかーわささぎ
さーぎがはーしう [を] わーたいた
さーぎがはーしう [を] わーたいた
ひ [し] ぐれのあーめに
ぬれとーりとーりー
やあーかーわささぎ
さーぎがはーしう [を] わーたいた
さーぎがはーしう [を] わーたいた

この歌詞には、「カワササギ」という語句が目立つ。このうち「ワ」は、おそらく調子を整えるための音なので、もともとは「カササギ」を意味する（中山 1930: 62）。カササギと言えば、鳥の「鵲」が思い浮かぶだろう。しかし、日本において鵲は 1600 年以前には分布していない²⁴。カササギのイメージができた時代には鵲はまだ知られていなかっただろう。

また、カササギとはカサ（笠・傘）を被る鷺あるいは「笠鷺」を意味する。これはまさに『月次祭礼図模本』でみられるような、笠を被る鷺ではないだろうか。日本に棲むコサギ（*Egretta garzetta*）²⁵は冠羽が多く、それを「笠」と呼ぶ（『新編大言海』1994: 406）。このコサギを模して白い羽に白い首の装束を作成したとも考えられる。津和野の鷺舞は、足と嘴だけを赤くしているが、それは、コサギが繁殖期に足と目元がピンク色の婚姻色に変色することを表していると考えられる。また、鷺頭には長い冠羽がついており、これもまさにコサギの後頭部の冠羽を模しているように見える。三隅治雄が鷺舞の最後のポーズ、つまり雄が雌の肩にそっと翼をかける行為が、求愛のダンスを表すと指摘する（三隅 1988: 176）。現在鷺役を務めている永田氏が、同じような印象をもち、鷺舞は雌雄の求愛ダンスを表していると述べている（インタビュー、2012 年 7 月 22 日）。

この歌詞に関連性をもつと思われる『看聞日記』²⁶の記録は、早い段階で 1974 年に山路によって紹介され、また後の 2009 の『京都 芸能と民俗の文化史』で詳細に意味解釈されている。

笠鷺雨中参、ぬれぬれ舞、有其興。（『看聞日記』第六 永享 10 年（1438）6 月 14 日条）

この歌が現在の津和野の鷺舞に伝承しているとも論考している。なぜこの舞いに興があったのかについて、山路は「鷺舞の囃子で歌われる歌謡とぴったり合った、時宜を得た舞であったからにほかならない」と解釈する（山路 2009: 109）。

この他にも、鷺舞の歌詞が狂言の《煎物》の中に歌われる囃子物の歌詞とよく似ていることは前述した。狂言《煎物》では、祇園会で演奏する主人が囃子物を稽古する。稽古をしはじめるときに、そこへ煎じ物売りが

²⁴ 日本へは、1600 年頃に九州の大名らが朝鮮半島から持ち帰り、それが後に野生化して棲み着いたとする説がある。今でも、北九州西部という限られた地域に生息する。（江口、久保 1992: 32）。

²⁵ 国内では、本州以南の水田、沼沢地などに分布している。後頭部に冠羽がついており、ただし冬期には冠羽がない。全長は約 60 センチメートルで、全身が白色であるのに対して、足指は緑黄色である。

²⁶ 原題は『看聞日記』だが、『看聞御記』としてよく知られている。後崇光院伏見宮貞成親王（1372–1456）によって書かれた。『看聞日記』には、本記 41 巻と別記 13 巻があり、現在は宮内庁書陵部に所蔵されている。応永 23 年（1416）から文安 5 年（1448）にわたる日記で、その内容は 33 年間の日常生活や政局の動き、あるいは市井の出来事など多岐にわたって記録されており、当時の政治と文化に関する貴重な史料になっている（臼井 1983: 943–944）。

やってきて、稽古邪魔をしながら囃子物に合わせて売り声を上げる。そのうち、主人が羯鼓を着けて舞うと、煎じ物売りがそれを商売道具の焙烙ほうろくを使って真似するが、最後に焙烙を割ってしまう。ただし、狂言の流派によっては粗筋が若干異なる。

中山と稲田は、その中の囃子の歌詞「時雨の雨に濡れじとて、鶯が橋を渡いた、鵲の橋を渡いたりやさうよの」が、津和野の鶯舞の歌詞にそっくりだと指摘する。この歌詞は、当時の一般人にも祇園会の鶯舞の際に歌われるものとして人口に膾炙していたとする（中山 1930: 61）。そういった経緯から狂言作者がこの歌詞を《煎物》に入れたと考えられる。稲田によれば、この曲は中世に形成され、上演記録の初見は、慶長 8 年（1603）となっている。現行の大蔵流と和泉流の両流では、《煎物》冒頭で祭りに鵲の囃子物をすることがあらかじめ決められているが、古くはそうではなく、虎明本・天理本といった江戸初期の古台本では、まず山の趣向を相談することからはじまり、その中で鵲の囃子物を決定する場面があったという。稲田はまた、この鵲の囃子物は笠鶯鉦を伴うものであり、これが応仁の乱以前に出ていたとも述べる（稲田 2007: 13-15）。ただし、《煎物》では、笠鉦を中心にした囃子ではなく、「山」を囃すものであるため、実態とは離れ、笠鶯鉦の廃絶以後のイメージを描いているのではないかと付言する（芸能史研究会大会発表（京都）2016 年 6 月 5 日）。

このことから、室町時代末期には鶯舞の歌詞の形がある程度固定化されており、一般の人にまで知られていたことがわかる。そして大きな変動を経ることなく、現在の津和野の鶯舞に伝わったといえよう。

また、この歌詞から連想されるものに中納言家持の和歌がある。

鵲の渡せる橋に置く霜の白きを見れば夜ぞ更けにける（『新古今和歌集』620 番歌）

現代語訳は次のとおりである。

天の川に鵲がかけた橋に置いた霜の白々としているのを見ると、もはや夜も更けたことだ。霜をきざした夜空の、白々と冴える天の川に、鵲のかけたと伝える橋に置く霜を想像し、夜更けを感じたのである。

（以上、新編日本古典文学全集本による）

中国においては、鶯に関する俗信だけでなく、鵲に関する言い伝えもある。その一つが、七夕、すなわち 7 月 7 日に行われる星祭である。伝承では、星が擬人化され、天の川の兩岸にいる牽牛星（鶯座のアルタイルに比定）と織女星（琴座のベガに比定）は鵲が翼を延べて作った橋を渡って逢瀬を楽しむとされた。家持の和歌は、この伝説が中国から伝来し、棚機女に関する信仰として一般に定着していたことを示している。

京都の祇園会の練り物のひとつとして、笠鶯鉦（鵲鉦）があったことは前述した。この笠鶯鉦を支えた集団の中には、京都の綾織物生産の座に関係する集団もあった。彼らは、この笠鶯鉦を出すことによって、七夕伝説の織姫を自らの集団の守護神として拝礼していた、とは考えられないだろうか。

上記のように、津和野の鶯舞の歌詞を通して、鶯や鵲には、さまざまな解釈が可能であり、鶯舞を行う人が自分なりの解釈を加えられるからこそ、鶯舞が現在まで保存されているのではないだろうか。

結論

本稿では、津和野の鶯舞について考察した。鶯舞という芸能は、室町時代に京都の祇園会の芸能として生まれ、笠鶯鉦を伴う風流拍子物として声聞師と大舎人がそれを担当した。古記録や図像史料には、京都の鶯舞は応仁の乱まで確認できるものの、応仁の乱後には姿を消している。ただし、応仁の乱後にできた『京洛月次風俗図扇面流し屏風』には正月の左義長の場面に鶯舞が描かれている。

鶯舞は京都から山口を経て津和野に伝わったが、江戸初期に一度断絶する。17 世紀に鶯舞を京都から再び導入したとする説があるが、当時の都に鶯舞があった確証はない。一般には、現在みられる津和野の鶯舞は江戸初期の形を残しているといわれているが、本稿の調査では一層古い室町時代の風情をよく残していることを論証した。これにあたって、先行研究を踏まえつつ、図像史料の『京洛月次風俗図扇面流し屏風』と『月次祭祀図模本』の描写と現行の津和野の鶯舞を比較し、現在みられる鶯舞の要素を分析した。図像史料に描かれている装束や舞手の配置は現在のものと非常によく似ており、鶯舞が室町時代にセットとして津和野に伝承されたと立論した。

また、音楽分析の成果を用いて、津和野の鶯舞が祇園囃子に源流する拍子物のリズムを取り、旋律にも日本

の民謡の典型的な形がみられることを明らかにした。

さらに、狂言の《煎物》の歌詞と津和野の鷺舞の歌詞を比較し、両者の歌詞に共通点の多いことから、この源流は室町時代に遡りうることと述べてきた。最後に歌詞の意味解釈も試みた。

以上の考察から、現行の津和野の鷺舞は、断絶したにも関わらず、室町時代の名残りを今なお残しているといえよう。今後、頭屋制度や保存会の活動にあわせ、国指定無形民俗文化財の保護のもと、鷺舞がその貴重な特徴をどのように着実に伝承していくかが、後代に課せられた課題となるだろう。

文献表

古文献

- 『月次祭礼図模本』（東京国立博物館所蔵）
『京洛月次風俗図扇面流し屏風』（京都光円寺所蔵）
『師守記』（史料編纂集）
『看聞日記』（図書寮叢書本）
『尺素往来』（群書類従消息部）
『大内家壁書』（長府博物館所蔵）
『御霊会山鉦応仁乱後再興記』（八坂神社社務所編『八坂神社記録（上）』『祇園社記第十五』） 京都：八坂神社社務所、1923
『祇園会毎年順勤人数之事』（山口県立図書館所蔵）
『防長風土注進案』（山口県文書館所蔵）
「室町幕府奉行人奉書案」（『祇園社記』続録第一『八坂神社文書』252号）
（『社家桑原家由緒書控』桑原家（所在不明））
『祇園社御祭礼之鷺舞覚書』坂田屋種助（坂田家）
『新古今和歌集』（新編日本古典文学全集）2006 東京：小学館

研究文献

- 江口和洋、久保浩洋 1992 「日本産カササギ *Pica pica sericea* の由来—史料調査による」『山階鳥類研究所研究報告』24(1): 32-39
樋口昭 2005 「拍子物とその音楽」『都市の祭礼——山・鉦・屋台と囃子——』55-75 東京：岩田書院（京都市立芸術大学日本伝統音楽研究センター研究叢書1）
樋口昭 2010 「羯鼓稚児舞・獅子舞・しゃぎりにみる旋律および拍節構造」71-99『祇園囃子の源流——風流拍子物・羯鼓稚児舞・シャギリ——』 東京：岩田書院
本田安次、山路興造 1974『鷺舞神事』 東京：観光資源保護財団。
稲田秀雄 2007 「狂言「煎物」考」『山口県立大学国際文化学部紀要』 13: 13-25 山口：山口県立大学。
石塚尊俊 1962 「第1章 鷺舞」『西石見の民俗』和歌森太郎編 293-301 東京：吉川弘文館
泉万里 1998 「月次祭礼図模本（東京国立博物館蔵）について」『國華』1230: 9-22
泉万里 2006『扇のなかの中世都市——光円寺所蔵「月次風俗図扇面流し屏風」——』 大阪：大阪大学出版会
泉万里 2013『中世屏風絵研究』 東京：中央公論美術出版。
加藤隆久 1968 「鷺舞考」『神道史研究』八坂神社（特輯）5(6): 43-72 伊勢：神道史学会。
川嶋將生 2010『祇園祭：祝祭の京都』 東京：吉川弘文館
河内将芳 2012『祇園祭の中世—室町・戦国期を中心に』 京都：思文閣出版
小泉文夫 1958『日本伝統音楽の研究』 東京：音楽之友社
桑原秀武 1930 「鷺舞に就いて」『島根評論』7(12): 46-54 東京：島根評論社
三隅治雄 1988 (1995) 「津和野の鷺舞」『日本の文様 13 鶴・鳳凰』株式会社第二アートセンター編 173-176 東京：小学館

- 宮本圭造 2012 「羯鼓舞の系譜——〈自然居士〉に羯鼓舞はあったか——」『鍬仙』611: 5-6
- 中山泰昌 1930 「鷺舞の伝来の一考察資料——狂言「煎じ物売」について——」『島根評論』7(12):59-62 東京：島根評論社
- 『日本国語大辞典』第二巻 1972 (2001) 東京：小学館
- 沖本常吉 1962 「第2章 鷺舞神事の頭屋制」和歌森太郎編『西石見の民俗』302-310 東京：吉川弘文館
- 沖本常吉 1968 『津和野藩 津和野ものがたり 1』津和野：津和野町教育委員会
- 沖本常吉 1989 「鷺舞神事」沖本常吉編『津和野町史 第三巻』446-482 津和野町：津和野町
- 折口信夫 1957 『日本芸能史ノート』東京：中央公論社
- 『新潮 日本人辞典』1991 東京：新潮社
- 『新編 大言海』1982 (1994) 東京：富山房
- 田井竜一 2010 「「祇園囃子」の源流—風流拍子物・羯鼓稚児舞・シャギリ」植木行宣・田井竜一編『祇園囃子の源流——風流拍子物・羯鼓稚児舞・シャギリ——』3-69 東京：岩田書院
- 武田恒夫 1966 「京洛月次風俗図扇面流屏風」『國華』889: 15-21
- 植木行宣・田井竜一編 2005 『都市の祭礼——山・鉦・屋台と囃子——』東京：岩田書院（京都市立芸術大学日本伝統音楽研究センター研究叢書 1）
- 植木行宣 2005 「山・鉦・屋台の祭りとハヤシの展開」『都市の祭礼——山・鉦・屋台と囃子——』11-54 東京：岩田書院（京都市立芸術大学日本伝統音楽研究センター研究叢書 1）
- 植木行宣 2009 『舞台芸能の伝流』東京：岩田書院（植木行宣 芸能文化史論集 2）
- 植木行宣・田井竜一編 2010 『祇園囃子の源流——風流拍子物・羯鼓稚児舞・シャギリ——』東京：岩田書院。
- 白井信義 1983 「看聞御記」『国史大辞典』3: 943-944 東京：吉川弘文館
- 脇田晴子 1980 「大舎人座」『国史大辞典』2: 651-652 東京：吉川弘文館
- 八木透 「綾傘鉦と棒振り囃子」京都祇園祭 綾傘鉦保存会の公式サイト
<http://www.ayakasahoko.com/boufuribayashi.html>（参照 2016 年 11 月 15 日）
- 山路興造 1988 「津和野の鷺舞（島根）」『国文学:解釈と鑑賞 列島の芸能—日本人のこころ<特集>中国・四国』53(5): 128-130 東京：至文堂
- 山路興造 2009 『京都 芸能と民俗の文化史』京都：思文閣出版
- 矢富厳夫 1973 『鷺舞と津和野踊り 津和野ものがたり 5』津和野：津和野町教育委員会
- 横井清 1986 「声聞師」『国史大辞典』7: 631 東京：吉川弘文館